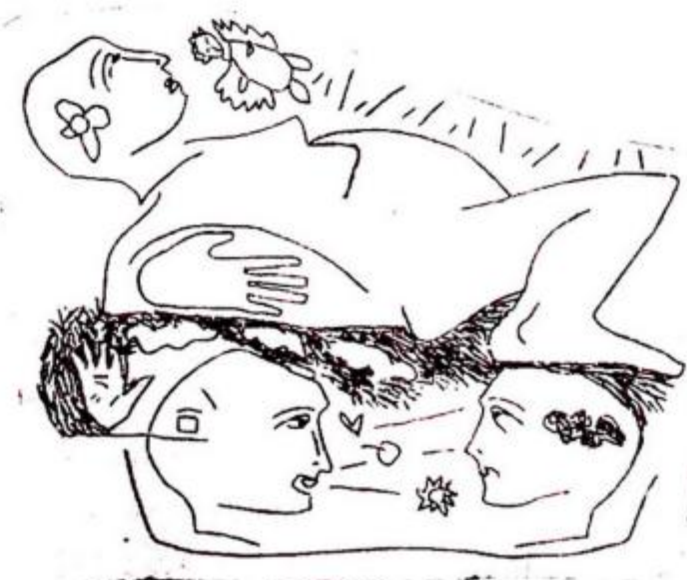


constante proveedora de poemas. Igual ocurre con las referencias pictóricas, que —siguiendo esta línea de lectura— serían más referencias de la “otra” realidad, la que sufrimos, la que deseáramos transformar, según el sueño diurno de Marx. Desde el espacio enmarcado (un cuadro en particular), la voz se muere por dar nombre a las instancias del ser (la sazón es de Heidegger) que postulan una preocupación y exigen, en vez del vuelo impetuoso, la rasante moral de los hechos humanos: “Porque de niño / Siempre pregunté cómo ir a la guerra / Y una enfermera bella como un albatros, / Una enfermera que corría por largos pasillos / Gritó con graznido de ave sin mirarme: / Ya estás en ella, muchacho, estás en ella” (*Arenga de uno que no fue a la guerra*, pág. 52). De ahí que un poema como *Flor de ocio* pida ser leído de la mano de *El derecho a la pereza* (1880), el libro escrito por el esposo de Laurita Marx, la hija de quien sabemos. El yerno nacido en Santiago de Cuba se llamó Paul Lafargue (1842-1911) y dirigió sus baterías de socialista francés contra la hipocresía burguesa del siglo XIX, la que obligaba a trabajar a los obreros para quedarse con, lo adivinamos ya, la plusvalía. De ahí, pues, que el ocio sea productivo en el caso de la poesía:

Lavar el sueño de mis ojos no es
[mi oficio.
Yo los veo. Afanados. Llenando
[las horas de palabras
Que entrecruzan para ver cómo
[brota el fruto del negocio,
Y negocio, negar el ocio,
Es la mágica palabra que
[convocan.
[...]
La flor del ocio les ha brotado
[tarde.
Los ojos del ocio miran el
[reverso de las cosas
Y miran a la muerte que es la
[que más trabaja a toda hora.
Hoy el ocio como un fantasma
[crecido a mis espaldas
Me ha dictado claramente este
[poema.
[págs. 49 y 50]

Pero el sueño cotidiano es una circunstancia que se hace esperar. ¿O ya estamos en ella? ¿No sería el espejo borgiano? Quizá sea la marca de la frontera que el poema transita sin que le preocupe cuál es la fantasía y cuál la realidad⁵. Por eso la truculencia no puede ser la maestra de Roca. Es un simple defecto, y a partir de esta premisa notamos que al hablar de las miserias de la realidad, o la “oprobiosa maquinaria de alguna mezquina realidad” (pág. 22), lo mejor es el contraste, como en *Una carta rumbo a Gales*, en la que “ir a limpia luz / Es llenarse los ojos de vendas y murmullos” (pág. 92). Y para provocar el contraste, lo mejor también son las “brujerías”, pues ya la palabra en sí es una bruja, “escurridiza y evasiva” (pág. 19). En este sentido, el yo de los poemas de J. M. Roca tiene menos de François Villon que de curandero chibcha. Y su receta sería recomendable en extremo: que las palabras confiadas (o “confianzudas”) se borren en el manuscrito con la inclusión de otras palabras, las incrédulas. Y en vez de una nueva sustracción, procede al acomodo posible por razones de cautela:

Las dunas del desierto
Elaboran texturas bajo el Simún
Pero no enseñan su arte en los
[salones.
Festejemos a las dunas
Y su clamoroso público: el
[viento.
[Fábula del arte, pág. 28]



Los entierros de Pessoa apuntan en esa misma dirección: la resta de palabras puede ser una ganancia. Tener un lenguaje propio y que éste nos permita la creación de lenguajes adi-

cionales e independientes equivale al asombro absoluto. Juan Manuel Roca no puede sentirse insatisfecho. Son muy pocos los poetas que, como él, amasan una imagen, un verso, un poema, una lengua para hacernos olvidar que existimos sólo en la punta del milagro. Acaso el ápice de la voz que dice lo suyo y nos identifica.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Cf. Juan Manuel Roca, “El festín de la palabra”, en *Las esquinas del viento*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2001, págs. 9-15.
2. *Ciudadano de la noche*, Bogotá, Estoraques Ediciones, 2002. El texto de Collazos, “Para un ciudadano de la noche”, está en las págs. 62-65.
3. Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Barcelona/Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2.ª ed., 1981.
4. César Moro, *La poesía surrealista*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El manantial oculto, núm. 6, 1997.
5. Véanse las referencias a los espejos en las páginas 37, 61, 65, 66, 71, 82, 89, 96-97, 115, 129, 137, 140, 144, 149 y 150.

Ronda que te ronda, hacia dónde

Hoja por hoja

Luz Mary Giraldo
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá, 2002, Colección Viernes de
poesía núm. 15, 58 págs.

Postal de viaje

Luz Mary Giraldo
Universidad Externado de Colombia,
Bogotá, 2003, Colección Un libro por
dos centavos, 70 págs.

El libro *Con la vida* (1997) revelaba a una poeta que obraba con las palabras pequeños cometidos de luz, quizá una especie de intimidad más casera que la de López Velarde. Por ahí se perfilaba el duende, y creo que para bien. De pronto ya no estamos en el balcón de la casa, con las ma-

cetas de geranios en un mediodía de plenitud y esa música que viene de un salón misterioso; ahora estamos de golpe en el sótano, la puerta cerrada con candado, sálvese quien pueda. Los poemas de *Hoja por hoja*, fechados en Barcelona en 2001-2002, parecerían haber sido escritos por otra persona. Ya lo proclamó hace mucho tiempo el Hijo del Ebanista: uno con las justas puede servir a una causa. Y en poesía: a media causa, a un cuarto de causa, a una causa reducida. La poesía exige atención por completo, exige trabajo sin parar, exige ensimismarse en el lenguaje para quedarnos despojados de toda reliquia previa, de todo gesto expresivo que no pase por las brasas calientes donde anida el poema como un faquir que ha visto de todo y ha vivido de todo. Esto se lo he dicho en persona a Luz Mary Giraldo, así que no cometo ninguna indiscreción: amistad que miente nunca debería permitirse el nombre de amistad. Una persona que se la pasa de aquí para allá en congresos, simposios, mesas redondas; una persona a la que invitan a Corea del sur y Groenlandia, Pativilca y Hawái para hablar de antologías de cuento, novela, relato corto y de las esgrimas de la narrativa colombiana y latinoamericana; una persona que forma parte de jurados de literatura infantil, adolescente y de la tercera edad, no puede, pues, así cohabite con el dios Cronos, dedicarse a lo que pide la poesía, y que es tiempo completo, dedicación exclusiva, machete en mano. Esto no significa que la persona hipotética no se gane honestamente sus ingresos ni que carezca de amor por la literatura. No me refiero a esta situación que se llama académica y de investigación o de empeño editorial y que respeto porque es una profesión como cualquier otra. No, señor: aquí se habla del tiempo que requiere la praxis de la poesía para mínimamente entregar un sonido, una imagen, una frase adecuada.

La farándula literaria tiene que ver muy poco o nada con la poesía, que siempre está en otro sitio y responde a sí misma y punto. Hablemos de esas revistas que nacen para in-

suflar la vanidad de ciertos seres, esos congresos interminables, esos cocteles donde se amarran más crímenes poéticos que en la trinidad cinematográfica de *El padrino*, de Ford Coppola. El colmo es cuando la farándula literaria, a través de alguna de sus publicaciones, organiza homenajes a poetas que todavía no cuentan ni siquiera con una voz propia, no diré ya una obra consagrada por el tiempo. Y ocurre que por delicadeza o ingenuidad estas personas aceptan el homenaje sin saber que las escenas públicas fueron tramadas porque el corrillo se ha enterado de que alguien prepara una antología más, o una selección de artículos sobre poetas nacionales o regionales o del barrio de La Candelaria. Y entonces uno tiene que sorprenderse porque estas personas cultas han leído, claro que sí, aquel clásico absoluto del mono que quiso ser escritor satírico y terminó sus días dedicado a los cristales magnéticos y al *Peace & Love*. Aquí tenemos, realistas confiados de hoy y de siempre, una de las verdaderas funciones de la literatura: Tito Monterroso, con la aparente prudencia de su prosa, con una trama inofensiva (en apariencia), lanza un alegato (alé, alé) que nos debería servir en toda ocasión. Sin embargo, la mayoría cae en la trampa y ahí se miden los pataleos. A la farándula sólo le interesa coartar la independencia de opinión de la persona mediante halagos, homenajes, brindis, panela con ron. Es muy fácil caer seducido por el ambiente literario, sobre todo cuando éste promete hasta en sueños un lugar, un hueco en el Muro de las Condenaciones del poder. Qué paraíso portátil, qué artificial.

En el caso específico de Luz Mary Giraldo, lo que quiere la farándula (esto muestra cierta complicidad de la autora) es que no se dedique a crear una obra poética valiosa, que se tome por sustancia lo que de veras resulta sólo anuncio, señales de un rigor que se vislumbra. Confieso que seguiré teniendo fe en el talento de L. M. G. y consideraré que estos poemas de *Hoja por hoja* fueron una canita al aire, un descuido en el

camino. He de señalar ahora por qué distan estos textos de rozar mínimamente la poesía. Son previsibles, son olvidables, son quizá las máscaras de versiones rápidas que esconden otras versiones que piden a gritos una sesión de cincel a fondo, un pulimento de horas y horas.



El libro se divide en tres partes: "Aprendiz de gato", "Aceite de olvidos" (que más parece frase de poema de Juan Manuel Roca) y "Palabras en su tinta". La fenomenología poética, digamos, consiste en poner todo el lenguaje en duda, raspar hasta la última pelusa de los gatos callejeros. El gato platónico de Giraldo es más bien un gato de cuerda, mecánico; por eso la voz que habla en los textos controla todo el material. Pero esta solidez no es más que fachada: el poema prosigue a tientas dejándonos en una penumbra semejante. Y no lo saben los poemas. Por otro lado, éstos presentan una estructura en cascada, digamos, que merecería justificación pero no la tiene. Los versos bien pudieron empezar todos en el margen izquierdo de la página y el resultado habría sido exactamente el mismo. Pero he aquí el *impasse* mayor: "Como el joven poeta / el gato se inicia en lo desconocido: / se acerca al laberinto" (*Aprendiz de gato*, pág. 20); "El poeta camina de puntillas / por el hilo de seda de sus letras. / Busca el asombro en la curva de los dioses" (*Poema con laberinto*, pág.

22). Y mucho más adelante, esta conclusión: "La noche escribe la ciudad / los gatos / poetas nocturnos / la recorren" (*Sobre los techos*, pág. 54). Y bien, ¿qué podríamos esperar de esta conjunción de irrefutable obviedad? Si uno quiere agarrar por la cola al gato de la lírica, tendría que luchar antes con los poemas de T. S. Eliot, arrancarse las uñas con Baudelaire, recordar que si el texto que escribimos carece de una anécdota sorprendente que lo convierta en inolvidable, al menos desearía contar con una estructura lingüística que nos maree de felicidad. Nada de esto ocurre en esta sección gatuna, que se reduce a establecer la conexión gato-poeta y ciudad-página y que se repitan, a lo largo de las páginas, estos ronroneos en el tejado: "deja en silencio la soledad / y la palabra" (*Poema con gato*, pág. 13); "La luz se enciende / y el poeta eterniza la voz / hace la soledad más breve / menos negra la noche" (*Poema con sombra*, pág. 14); "Gato travieso / el poema y la luz" (*Gato en la luz*, pág. 15); "... el gato mira la sombra que agoniza. // Vida y muerte en el poema" (*Pez y gato*, pág. 17). Es decir que el lenguaje para estos gatos ni siquiera resulta atractivo, no se enredan en la fonética, no hay urdimbre de lana. Es curioso que el primer poema plantee una verdad que los demás textos proceden a ignorar: "Como el gato / el poema se niega a la caricia" (*Poema con gato*, pág. 13). Estos dos versos pudieron ser el poema redondo. Lamentablemente vienen después una serie de verbos (camina, busca, salta, rechaza, desciende, husmea, escarba, aleja, deja) y el efecto tan hermoso de esos primeros versos se pierde en el callejón sin salida. Si al menos hubiese seguido la pauta de Carl Sandburg: "Con silenciosos pies de gato / llega la niebla. / Mira sentada el puerto y la ciudad / y luego se levanta y se retira"¹. O si hubiese recordado otro gran maullido: "Este gato se está poniendo viejo // Hacen algunos meses / Hasta su propia sombra / Le parecía algo sobrenatural [...] El mundo pasa sin pena ni gloria / A través de sus ojos entornados [...] El espinazo blanco de ceniza / Nos indica que él

es un gato / Que se sitúa más allá del bien y del mal"². Sorprende, sí, el número de autores y autoras que aparecen en los epígrafes de estas páginas; no es una ayuda, más bien resulta un zamaqueo³.



Así como esos dos primeros versos del libro pudieron brindar, con revisiones y revisiones y revisiones, otro conjunto más riguroso, hay también momentos en los que la poesía se hace presente y la voz la deja actuar y no la embadurna de más atavíos. Puede tratarse de versos finales: "el día comienza sobre el agua" (*Poema frente al mar*, pág. 35); "El tiempo se curva en la mirada" (*Poema en puntillas*, pág. 49). Pero me refiero a dos textos que se sostienen solos, por mérito propio:

*La mañana se abre con lentitud
y es dos de enero en el azul*
[Mediterráneo:
frente al cielo gris y el viento

[frío
los árboles sin hojas
y un caracol refugiado en su
[concha
maúlla un gato
solitario.

*Es el día como la vida:
opaca luz
a veces transparente.*
[A veces transparente, pág. 33]

Éste no es un poema extraordinario, pero tampoco es un poema que nos

deje indiferentes. Hay una calma verbal que se ata a la plenitud que se muestra de pronto y nos convoca. No proclama una realidad: la recrea con sencilla artesanía. El otro posee el mismo ambiente:

*Siempre el amor
con su palabra de comienzo
como si empezaran a murmurar*
[los pájaros.

*Amor:
dichosa algarabía.*
[Poema con algarabía, pág. 40]

Eso es todo, suficiente. Me pregunto si los demás poemas pudieron lograr esa concisión o por lo menos una sencillez que era uno de los efectos logrados en *Con la vida* (1997). Mi respuesta es afirmativa: estos treinta y cinco poemas, con la excepción de los que acabo de citar, pudieron pasar por un baño de vapor que los dejara esbeltos como un filete de pescado japonés o un minino de porcelana. Se requería un afilado cuchillo de cocina y mucha paciencia. *Hoja por hoja* nos da, en cambio, una frondosidad innecesaria. Y lo interesante acá es que los textos dan fe de su estado, nos transmiten un sentir que simbólicamente apunta al acto de la escritura como el pasaje de un miedo. Junto a las menciones de canto y cantar, que son proyecciones del deseo de la palabra, surgen otras que nos remiten por cercanía a las nociones de tropiezo, dificultad y excedente. Es el verbo caer y las formas que lo identifican. Creo que asistimos a una escena de praxis poética no finiquitada:

sombra que cae de los ojos
[Poema con sombra, pág. 14]

el ojo de cristal que en su caída
[se abre
[...]

Es un verso la gota que cae
[Gota de agua, pág. 16]

Cae el agua de la ropa extendida
[...]
y el gato encuentra en sus ojos
el fondo de la luz que cae.
[Gota de luz, pág. 18]

ángeles que caen
[Aprendiz de gato, pág. 20]

gotas que caen
[Poema con laberinto, pág. 22]

Tanta pluma caída
[Pluma en la rama, pág. 23]

El poeta busca un pájaro:
su caída o su vuelo.
[Arlequín y pájaro, pág. 24]

Cae la piedra y tiembla el
[círculo
[En el fondo del lago, I, pág. 25]

Cae una piedra y las aguas
[murmuran
[En el fondo del lago, II, pág. 26]

una palabra para colgar mi voz
solo una
que caiga sobre el pecho
[Para calmar la sed, pág. 31]

vuela para no caer en la noche
[del mundo
[Poema con vuelo, pág. 34]

árbol caído
[Poema frente al mar, pág. 35]

cae
su pico en el pecho
[Poema con quejido, pág. 36]

Atender la hoja que cae
[...]
Rozar con el índice la mañana
la hoja que cae
[Poema con horizonte, pág. 41]

Abanico la mano
de cierra y cae
[Poema con adiós, pág. 42]

en las hojas que caen
en el agua
[Poema con el tiempo, pág. 48]

Llama la vida mientras las hojas
[caen
[...]
cae
en la tarde
[Poema en la vigilia, pág. 50]

Si para cada Titanic asoma un iceberg, el “caerse” en poesía pueda acaso servir de estremecimiento y no de epitafio. A esta inspiración —arañada por un maullido lírico que no salvarían ni *Don Gato y su pandilla* con el policía Matute— le sale a la defensa un nuevo libro. El nombre es sugerente: *Postal de viaje*. A gato muerto, gato puesto. Que ahora lo diga el aire: “el pájaro comienza el alfabeto de otro día [...] en el centro del patio / como la poesía” (*Caída*, pág. 38). Estos treinta y dos poemas vuelven al camino de *Con la vida*; es decir, retoman una opción que por sí sola no constituye la felicidad poética pero desde allí se huele algo. Volvemos, pues, a la composición: el discernimiento de lo necesario, el beneficio de la duda. Giraldo ha pulido sus mejores armas, y la siega se resuelve en una suerte de profundidad de significado a través de la expresión simple:

La palabra gotea
vela en la noche
vida frente al miedo.

Cae
agua en la sombra
ahoga la soledad
en el punto más leve:
en el poema.
[En silencio, pág. 32]



No siempre es así, por supuesto, y trataré de adivinar dónde se agrupan las estacas. Todavía es de advertir una estética del detalle, de la observación fugaz y la recreación de escenas del hogar: los seres queridos, las palabras. En el caso de los viajes vemos que a veces, en los poemas largos, hay un contentarse con el registro y una pizca de ternura. No

es suficiente porque en el fondo existe un relato que en los poemas breves se adivina y es obvio en los de mayor extensión. ¿Cómo hallar la medida exacta del ingrediente sentimental? En *Postal de viaje* hay una estrofa que empieza bien, mide bien:

Viajar es mudarse de sí mismo
estrechar otras manos
esconder el silencio
responder a los ojos que
[saludan.
[pág. 19]

Y de inmediato vienen cuatro versos adicionales que anulan esa síntesis y proclaman el exceso: “Sonreír a la vida que comienza / alejarse de un lado / y acercarse del otro / la mirada encendida” (pág. 19). Igual situación hallamos en *Un rostro que recuerda*, donde el comienzo del poema es prometedor y así se mantiene en toda la estrofa:

Busco la foto
donde quedamos de veinte años.
Hoy es distinta la mirada:
entretengo la sombra
y veo en los rostros que he
[tenido
una abuela que dobla el tiempo
[y las camisas
mi madre que camina en la
[memoria
mi padre en la luz del
[diccionario
y mis hermanos que son
[algarabía.
[pág. 22]

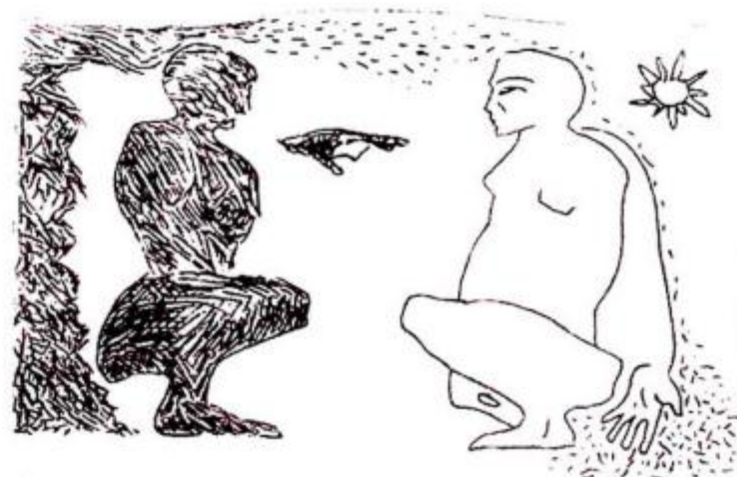
Esta sencillez, que implica mantenerse a este lado del sentimiento (sin negarlo en el lenguaje), es quebrada por el primer verso de la estrofa siguiente: “La vida cae al fondo de mi alma / y cuando escribo se impone a mis palabras”. Esta afirmación promulga, sin querer, una verdad. Se trataría, pues, de sacarle partido a un sentimiento nostálgico que Giraldo ha aprendido a recrear con mucha destreza. Su peligro se llama sentimentalismo. El precipicio completo tiene el apodo de reciclaje fácil: las frases gastadas o de aquel acervo que mora en las previsibles.

Todo nos lleva al conjuro de esa tarea que, de hecho, es ya fatiga y quién sabe si recompensa: las alternativas del poema virtual, las sucesivas versiones. Una obsesión temática se perfila en la casa y sus varias historias; y una reflexión a fondo (sea de tajo en tajo en la confianza) la ayudaría a encontrar el principio de consagración en el lenguaje. Eso está por verse todavía. Vale decir que los mejores poemas de Giraldo forman parte de una familia más grande, indiferenciada. Un ejemplo pertinente. En la contratapa de *Postal de viaje* vienen unas palabras de Juan Liscano, fechadas en 1994, a propósito de la autora:

La poesía de Luz Mary mantiene el tono de elegancia lúcida y retenida en la confesión, lo cual resulta bastante excepcional en el clima tórrido y el lenguaje crudo, confesional, de cierta poesía femenina que peca frecuentemente de narcisismo exhibicionista.

Se pasó de generosa esta alma llanera. Salvo que Liscano hable de un tono que se detiene antes de que la confesión se produzca, tendríamos dos confesiones: una de tono elegante, lúcida y retenida; otra de lenguaje crudo y narcisismo exhibicionista en el clima tórrido. Lo que entiendo de estas palabras es que Giraldo no está interesada en una poesía que revele las bondades ni tristezas del cuerpo ni se imponga una clase de biología erótica, como es el caso de tantas poetisas que han recurrido al *testimonio* de una opresión de “género” y ofrecen las recetas para subvertir esta situación sexista. Como sucedía con la poesía “comprometida” de los años setenta, en el caso del discurso ideológico feminista el problema es político y sólo podrá resolverse desde la base de la sociedad. Quien desee escribir poemas con tales parámetros es libre de hacerlo. Tarde o temprano se topará con las mismas trabas de la “poesía revolucionaria latinoamericana” y la dificultad de hallar una articulación lingüística que sepa dar en ese clavo que es la vigencia de un mensaje

poético cargado de ideología y no un mensaje ideológico deseoso de ser poesía. Luz Mary Giraldo elige el rumbo que le dictan sus propias venas y arterias. Liscano elogia esa palabra que no confiesa dichos temas, aunque “confiese” otros⁴. Pero en poesía el seguir un rumbo ajeno al resto no es garantía. Y más si este rumbo también es una carretera transitada por muchas palabras. Imaginemos, pues, una antología generacional de aquel “tono de elegancia lúcida y retenida en la confesión” con diez poetisas y unos diez textos por cabeza. Y si en vez de poner el nombre de las personas resolvemos los cien textos, tal vez nuestra lectura descubra los parentescos de familia: hermanos, primas, amistades de un solo verso. Por principio la palabra poética debería consagrarse en el logro de su propio hechizo. Repito que Giraldo está encaminada y que el camino se acortará según la energía y el tiempo invertidos en reflexionar, corregir, borrar, quitar, poner, jugar, reescribir, cambiar a prosa, volver al verso. Lo de siempre. Y Giraldo todavía no ha llegado a su decir.



Lo fascinante de los poemas leídos en una clave determinada es que nos “confiesen” a su modo varias circunstancias que pudieron quererse ocultar. Hablamos antes, respecto de la composición, del hecho de contentarse con describir imágenes y registrar acciones en los lugares visitados. El libro se hace presencia en la mirada⁵. A esta característica podríamos sumarle otra: el vitalismo que nos llega por la vía rápida —la nombra una sola palabra— y que no siempre resulta eficaz⁶. En cambio lo sentimos en la lucha de la propia

escritura por lograr una independencia sin conflictos. El primer poema del libro, *Canción para los buenos días*, habla de la importancia del padre y sus enseñanzas musicales y más: “decía que la vida se escribe todo el tiempo” (pág. 13). A lo largo del texto, sin embargo, asoma un mismo motivo: “enseñarnos a escribir en el cuaderno” (pág. 11) y “el camino trazado en el cuaderno” (pág. 12). Al final “escribimos la palabra nostalgia en el cuaderno / y con tinta amarilla dibujamos un sol / para esconder la pena” (pág. 13). Más adelante, en *Borriones*, leemos: “qué hacer si no dicen nada mis cuadernos” (pág. 34). Y en *Viena, 1995* viene la revelación: “Reviso mi diario de ese tiempo / y el sol regresa a su lugar: / las tardes memorables / un inmenso jardín / mi corazón del otro lado” (págs. 47-48).

Hallaremos también un recurso muy hábil de contrastes expresivos gracias a las frases preposicionales en dísticos de cierre de estrofa o del poema. No llegan a ser retruécanos, aunque su aroma tienen: “Dios para la vida y no para la pena” (pág. 12). Veámoslos en grupo, porque son aciertos:

*y el gato buscado en el poema
y el misterio en la luz*
[pág. 16]

*las gitanas leen las líneas de la
[mano]
los gitanos las sombras en la
[mano]*
[pág. 20]

*gota de agua
silencio de los árboles*
[pág. 29]

*por una van naranjos
por otra van olivos*
[pág. 59]

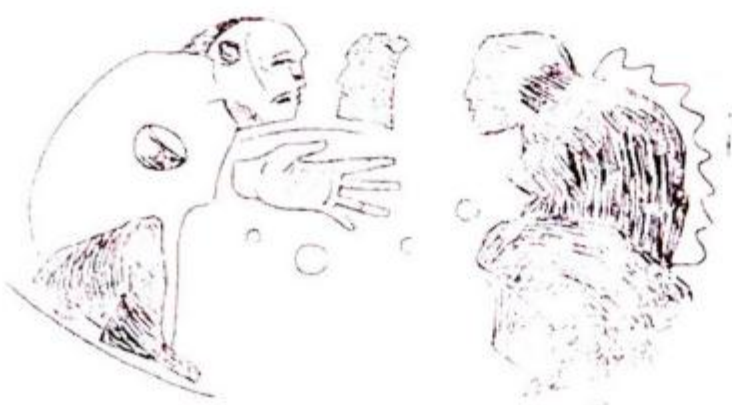
*falda de diosa en sus colores
noche de ronda en la mañana*
[pág. 65]

*Está en sombra la vida
en sombra está la huella*
[pág. 66]

El proceso que implica escribir nos ofrece otras analogías interesantes. Los verbos zurcir, tejer y bordar, cuyo traslado al lenguaje proviene de diversas metonimias⁷. La figura de Penélope sirve otra vez de paradigma, allí donde tejer y destejer designaría, por ausencia, el oficio de llamar a una palabra y despedirla:

*Haciendo calendarios
cierra los ojos y deshace el
[tiempo:
repliega y zurce
teje con hilo de seda la manta de
[la vida
desteje la túnica de ausencia.*

*Tejedora
paloma de la espera
inventa el pájaro que canta
cuando la luz termina.
[Penélope, pág. 33]*



¿Quién es ese pájaro y cuál es su canto? Lo que no está, lo que se invoca: “Extiende su túnica y levanta las manos [...] Levanta las manos / túnica de ausencia”, dice en *Túnica de ausencia* (pág. 42). El poema tiene el título del verso final y además nos remite a un verso de *Penélope*. ¿Por qué se repite? Regresemos a la invocación: si la túnica está vacía de cuerpo, la palabra está en busca de poesía, ese *tú* femenino, esa *única* esperanza de alcanzar un *testimonio* duradero. Blancura, se supone, de la página sin vocablos, página que se duplica y en la que oiremos el susurro del otro lado, la inspiración. La túnica nos lleva por supuesto a otros materiales que pasan por tales ejercicios: “una abuela que dobla el tiempo y las camisas” (pág. 22); “un verso alegre / —Torna a sorrento, o Sole mio en el aire— / la ropa unida en las ventanas” (pág. 54). La tela,

el traje, la ropa son representantes simbólicos de un poema imaginario que se escribe, se borra, se corrige, se lava y se cuelga a secar: “La palabra se espiga / se esconde en un traje de colores” (*Sigilo*, pág. 28); “Qué harán con mis letras inconclusas / con los trapos al sol...” (*Borriones*, pág. 34). La memoria será un lugar de la casa, específico: como el diario de viaje o los cuadernos, encierra los cuerpos o sus álgos:

*Abro el armario
y el mundo nace en cada una de
[las sombras.
El cuerpo cuelga sin su alma
[multiplicándose*

*[...] Colores y formas renacen del
[fondo del armario
como una familia acompañada.
Hay orden en los cuerpos
[unidos*

*superpuestos:
el de vestir de gala
el disfraz de ser otro en un lugar
[de nadie
y los papeles provisorios desde
[siempre.
Hago el desorden detrás de los
[vestidos*

*en las cajas del fondo:
las cosas miran y reclaman
piden silencio
reserva a sus secretos.*

*Cierro el armario.
Los objetos me hablan de su
[dueño
los clausuro en la sombra
alguien dará su identidad de
[nuevo.
[Del fondo del armario, págs.
26 y 27]*

Cuerpo sin alma, vestidos sin cuerpo. Resultado: “Los ojos apenas se detienen / los pies se mueven en todas direcciones / igual al maniquí o al paso del viajero” (pág. 60). ¿Por qué maniquí, por qué el tránsito? Digamos que el “modelo” o “molde” para la ropa es el mismo del poema no escrito pero deseado; digamos que las experiencias de viaje son incapaces, por sí solas, de crear ese objeto con vida propia en el lengua-

je. La tentación, sin duda, nos hace sucumbir: registramos, acomodamos la crónica de viaje en la forma de verso, realizamos el simple traslado de las anotaciones del Diario. Recordemos entonces: “El cuerpo cuelga sin su alma multiplicándose” (pág. 26).

Era también ese cuerpo de palabras, claro está, pero sin el hálito de la existencia, sin el soplo de la poesía. Al acecho, ni más ni menos, de los gatos que viajan sin pasaporte ni pasaje por nosotros. Dentro de cada uno viajan los animales de la fantasía, hechos de constancia.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Cf. *Niebla*, en José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 101.
2. Cf. *Pussykatten*, en Nicanor Parra, *Canciones rusas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967, págs. 71-73.
3. He aquí la lista: Gastón Baquero, Rafael Alcides, J. L. Borges, José Lezama Lima, Juan Liscano, Humberto Ak'abal, Ida Vitale, Lázlo Kálnoki, Carlos Pellicer, Idea Vilariño, Gonzalo Rojas, Vicente Gerbasi, Walt Whitman (dos veces), Vicente Quirarte, J. E. Pacheco, Jorge Eduardo Eielson (dos veces), Luis Hernández, Piedad Bonnett.
4. Giraldo no se entrega al vademécum del cuerpo y sus fluidos ni denuncia a gritos el carácter machista de la sociedad que le ha tocado sufrir. En cambio escribe el infaltable poema a Frida Kahlo (por partida doble: *En casa de Frida I*, págs. 63-65, y *En casa de Frida II*, págs. 66-68). En un momento dice: “los corredores llevan a un tiempo congelado” (pág. 63) y se me ocurrió que para hablar con honestidad de la pintora habría que congelar el Mito de Frida, habría que congelarlo como un mamut en Siberia y reivindicar a la protagonista como ser humano excepcional —no la mártir de una causa— cuando hayamos construido una sociedad cuya equidad sea económica y sin discriminación racial ni sexual.
5. La insistencia delata ese rasgo: “tan triste su mirada” (pág. 11), “tu rostro y tu mirada” (pág. 14), “un pozo en la mirada” (pág. 21), “antena en su mirada” (pág. 31), “la mirada que parece triste” (pág. 34), “mirada vacía” (pág. 37), “Mirada para todos [...] miran con ojos turbios [...] miran crecer veloces las espinas” (pág. 39), “apaga su mirada”

(pág. 40), “se funde en la mirada” (pág. 47), “enfrian la mirada” (pág. 48), “el corazón en la mirada” (pág. 54), “Mirar en la ciudad” (pág. 60), “se alejan sin mirarse” (pág. 61), “Diego la mira [...] Frida lo mira [...] Los dos se miran” (pág. 64), “la tierra y la mirada” (pág. 65), “diosa de fuego en la mirada” (pág. 67), “pincel en la mirada [...] tu mirada” (pág. 68).

El verso más sintomático sería el de esta exclamación: “por qué tus ojos se enredan en las letras” (*En el espejo*, pág. 14).

6. Cf. “el diario ejercicio de la vida” (pág. 15), “la vida que pasa” (pág. 25), “el árbol de la vida” (pág. 30), “lleva su vida” (pág. 31), “vida que vuelve” (pág. 48), “vida en la huella” (pág. 49), “viven de vida roja” (pág. 51), “la vida está sin sombra” (pág. 54), “la vida rutinaria” (pág. 56), “la vida está presente” (pág. 63), “la vida en los bordes” (pág. 65), “la vida sigue con ganas” (pág. 67), “vida en la sombra” (pág. 68).

7. Por ejemplo estas cercanías: “De zurcir a diario / la tela de un día de fiesta / el negro de largas ausencias [...] y sus dedos tejen ausencias y rezos” (págs. 24-25); “tejo la urdimbre de los ecos / golpeo en la puerta del silencio” (pág. 28); “calles tejidas en la sombra” (pág. 47); “Bordo palabras para decir que mi país existe” (pág. 53).

Alegato en poesía: gato encerrado

Hay un grito escondido

Guillermo Alberto Arévalo
Arango Editores, Bogotá, 2003,
74 págs.

El título de este libro de poemas es ya una advertencia, salvo que se tratara de una película dirigida por Roman Polanski. No es así, lamentablemente. Más bien estamos ante un libro de crónicas arregladas en forma de verso y que concibe una realidad dentro de la realidad: un país, un asilo de locos, o viceversa. El arcángel guardián se llama César Vallejo, su Espíritu Santo lleva el nombre de Julio Cortázar y después del caminito vespertino de Antonio Machado hay un pasaje de Maqroll el Gaviero¹. Si bien coincide una tradición literaria en tales citas, el libro pide quizás una tradición clíni-

ca. Ésta le habría añadido una vena ad hoc, una profundidad adicional. Pero ocurre que en el interior sólo aparece un caso de relación entre la persona recluida y su quehacer artístico: “También hay un poeta / Que no escribe, / Conservado en alcohol, / De cuyo nombre / No quiero acordarme” (*Instantáneas*, págs. 44-45). En verdad el libro, insisto en ello, se propone hacer una crónica íntima de ciertas escenas y muchos personajes. La reflexión sobre la locura o la droga y el arte en su aspecto paliativo no le interesan al autor. Antonin Artaud pudo ser un eje, pero en todo caso el Cortázar que escribe sobre las fotos de Alicia D’Amico y Sara Facio en *Humanario* (como nos indica la solapa de la cubierta) es el mismo que mucho antes, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, se detuvo a meditar sobre estas relaciones extrañas en Adolf Wölfl². Cosa curiosa, porque el libro en general se apoya en pilares más artísticos que clínicos³. Sin embargo, el eje sobre el que se asienta este mundo frágil es el poema dedicado a Raúl Gómez Jattin:

*Somos los depresivos,
Maniacodepresivos
—o bipolares, que llaman
[ahora—
Los drogadictos y también
[alcohólicos,
Los confundidos, los
[esquizofrénicos,
Neuróticos, sicóticos, etcélicos.*

*¿Nos rehabilitaremos?
[Esperanza, pág. 70]*

Si esto es poesía, entonces los panfletos milenaristas y apocalípticos de los Testigos de Jehová son dictados por Isaías y Ezequiel. Una primera inquietud sería: ¿por qué el verso y no la prosa? Una segunda inquietud nos lleva a la consideración de que las buenas intenciones, como sabía Dante, muchas veces conducen a ese lugar del que ya no se regresa. En *Rincón del terror*, Arévalo recuerda eso mismo en un contexto diferente: “Non è l’ Inferno, Dante. / Simplemente una sala de recibo. / Para lle-

gar hasta una habitación” (pág. 49). ¿Poesía? Escasa, pese a la abundancia de esos fármacos que son un verbo descriptivo, pegado a la letra. El libro va de los sin nombre a los invocados, que son legión⁴. Y presenta, a modo de círculos, los distintos espacios en que nos movemos todos en una misma celda: clínica, país, oficinas, residencias. En cada una de estas celdas vemos escenas que terminan siendo explicaciones que en nada contribuyen a la aspiración poética. Que sí existe, lo sabemos: aspirar al enigma para ser inspirados por el enigma. Pero como la poesía es dádiosa, la desolación completa no se cumple. El alegato que es el libro, en la línea de muchas *Cartas* de apelación al sentido común, a la moral cínica o al absurdo irredento (sean de Artaud a los Poderes; sea la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala; sean las de Bartolomé de las Casas), tiene de pronto sus momentos. He aquí un buenísimo ejemplo de sobriedad y decir:



*La señora Eduviges,
Siempre que caminando
Y callando más siempre
Con su sabiduría,
Susurra que ella no sabe
[escribir.*

*Todos estamos prestos con los
[lápices,
Ella requiere de una compañera.
Miro sus manos callosas y
[arrugadas.*